



HAL
open science

L'ASSASSINE ET SON DOUBLE : TANDEMS FÉMININS DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN

Karine Hildenbrand

► **To cite this version:**

Karine Hildenbrand. L'ASSASSINE ET SON DOUBLE : TANDEMS FÉMININS DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN. *Cynos*, 2006, pp.161-177. hal-03660655

HAL Id: hal-03660655

<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-03660655>

Submitted on 6 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ASSASSINE ET SON DOUBLE : TANDEMS FÉMININS DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN

Karine Hildenbrand, Université de Nice.

« Tueur solitaire » – cette expression du langage courant est particulièrement évocatrice au cinéma : gros plan sur le dos d'un tireur embusqué ; caméra mobile traquant une ombre qui s'enfuit ; silhouettes cagoulées et mystérieuses... Le tueur, personnage marginal, est pourtant une figure hollywoodienne incontournable. Sa forme la plus fascinante est celle du tueur en série, dont la représentation s'est codifiée au fil du temps. Sa présence *in absentia* hante les scénarios : de nombreux personnages (profileurs, détectives...) en dressent un portrait précis mais ne peuvent l'identifier ; son cheminement (géographique et/ou mental) constitue la dynamique du récit filmique ; dans la plupart des cas, ses opposants sont contraints d'adopter sa façon de penser pour le vaincre¹. Car le tueur n'a d'intérêt et d'existence filmique que dans l'adversité². Se met alors en place un duel où le bien et le mal sont opposés en une dichotomie apparente, rassurante, et... masculine.

Le traitement cinématographique de la tueuse est très différent. Tout d'abord, c'est un personnage bien rare. On pourrait ici arguer que cette faible représentation à l'écran est fidèle à la réalité : peu de femmes tuent³. Soit, mais le cinéma ne s'embarrasse habituellement pas d'un tel respect des statistiques. En fait, le personnage de la meurtrière se définit *a contrario* de celui du meurtrier. D'une part, elle est visible, et souvent identifiée, dès le début du film. D'autre part, au systématisme du tueur en série avec ses rituels, s'oppose l'imprévisibilité de la tueuse. Cette résistance à l'interprétation va crescendo jusqu'au dénouement et contraint le spectateur à ajuster sans cesse son regard sur le personnage : la sympathie initiale devient surprise, incompréhension voire horreur. La mise en scène multiplie les points de vue sur la tueuse : témoignages (souvent contradictoires) de proches, mais aussi enquêtes menées par différents personnages. Si le personnage du tueur s'épanouit dans le duel, la notion d'adversité se dilue et s'invalide avec la tueuse. Ce qui précise l'identité de la meurtrière n'est

¹ À ce sujet, *Manhunter* de Michael Mann (1986), inspiré du roman de Thomas Harris, est une fine étude des démons qui guettent l'enquêteur tâchant de comprendre le tueur.

² C'est tout le propos de *Heat* (1995) où Michael Mann (à nouveau) exploite l'éventail des divergences et similitudes entre flic et voyou.

³ Dans son *Almanach du crime et des faits divers*, Stéphane Bourgoïn note que « tous pays et époques confondus, elles représentent en moyenne 10 à 13% des assassins » (p. 398).

pas un conflit ouvert et exposé, mais un déséquilibre interne. Il s'agit donc de sonder son esprit. L'histoire personnelle conditionne le lien social (ou plutôt sa perversion) chez la femme assassine.

Le meurtre est l'expression d'une fracture intime. Comment la rendre visible à l'écran ? En travaillant le dédoublement. Cette intuition est confortée par une récurrence frappante des scénarios : l'utilisation du tandem féminin. Depuis le film noir (*The Dark Mirror*, Robert Siodmak, 1946) via le thriller sanguinolent (*Sisters*, Brian De Palma, 1973) en passant par le « road movie » (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991) et jusqu'à l'hommage postmoderne (*Bound*, frères Wachowski, 1996) – quels que soient l'époque, le genre ou le choix esthétique, Hollywood nous donne à voir des femmes qui tuent pour/par une autre, en vertu d'un lien sacré (fantasmé ou réel) qui les unit à ce double d'elles-mêmes.

Pourquoi donc cette récurrence du couple féminin pour filmer l'assassine ? Je me propose de répondre à cette question en examinant d'abord les variantes de couples féminins ; en m'attardant ensuite sur le déclenchement et la forme du meurtre ; en m'interrogeant enfin sur les possibilités d'innovation d'un tel choix scénaristique.

Des tandems féminins en équilibre instable.

Les quatre films choisis couvrent un demi-siècle et divergent par de nombreux aspects : genre, contexte historique, contraintes financières et/ou techniques... mais dans cette liste non exhaustive de différences apparaissent deux points communs : d'abord, ces films ont été réalisés par des hommes – fait assez banal au vu de la faible proportion de réalisatrices à Hollywood, mais qui peut avoir son intérêt en terme de « point de vue » posé sur les protagonistes ; ensuite, ils mettent en scène un couple de femmes, dont l'une est une meurtrière. Ce très bref résumé de l'intrigue révèle la présence de dichotomies inévitables dans les films (similitude/altérité, fusion/séparation, norme/transgression).

Deux formes de couples prédominent : le couple fusionnel, où l'identité s'exprime dans la ressemblance ; le couple complémentaire, où l'altérité crée une estime/attraction réciproque.

Couples fusionnels

The Dark Mirror et *Sisters* explorent les liens du sang et le redoublement physique en mettant en scène des sœurs jumelles, mais ce choix commun donne lieu à un traitement différencié. *The Dark Mirror* expose la gémellité de ses protagonistes, Terry et Ruth Collins et cette similitude physique ne fait que souligner deux personnalités opposées. À l'inverse,

Sisters prend grand soin de distinguer Danielle (visible) et Dominique (n'apparaissant qu'au travers d'images d'archives ou de souvenirs évoqués – dans un temps antérieur à l'action). Or cette différenciation visuelle révèle une (con)fusion croissante entre les deux sœurs. La reconnaissance du spectateur est un élément central aux deux films, mais selon un mode très différent.

The Dark Mirror, fidèle à la tradition Hollywoodienne classique, suit une dynamique qui va du mystère (meurtre du Dr. Peralta) à sa résolution. Cette dynamique se répercute sur le traitement des sœurs Collins qui se dissocient tout au long du film. La police est d'abord à la recherche d'une jeune femme, Teresa Collins, qui avait rendez-vous avec le Dr. Peralta le soir de son meurtre. Cette même jeune femme affirme avoir passé la soirée au parc pour écouter un concert. Des témoins corroborent la déclaration. Les avis sur Teresa sont contradictoires : parfois souriante, parfois revêche, elle demeure une séduisante énigme pour ses collègues. Cette vision contrastée trouve une explication lorsque l'on comprend que Teresa a une sœur jumelle avec qui elle a convenu de se relayer au travail. L'identification de Ruth et de Terry est d'abord rendue possible grâce à des accessoires : broche à leurs initiales sur un peignoir ou un manteau, collier à leur nom... le spectateur est à la recherche de ces marques qui permettent de distinguer les jumelles. Il apparaît bientôt que l'une d'entre elles est aussi douce et rayonnante que l'autre est dangereuse et instable. « One of our young ladies is insane. Very clever, very intelligent, but insane » déclare le Dr. Elliott, psychologue spécialiste des jumeaux, au policier chargé de l'enquête. Film noir, *The Dark Mirror* expose un cas type de « split personality » dont il inverse les données : ce ne sont plus deux esprits antagonistes qui se disputent un même corps⁴, mais un esprit qui se scinde en deux corps identiques – d'où une dichotomie profonde. Ainsi deux scènes symétriques, où le Dr. Elliott interroge les jeunes femmes par associations d'idées :

Dr. Elliott: Mirror.

Ruth: Death. (42')

Dr. Elliott: Death.

Terry: Mirror. (46')

L'idée du double (du même ?) maléfique culmine dans la scène finale, où Terry est piégée par le Dr. Elliott et le policier Stevenson. La jeune femme se rend chez le docteur en prétendant être Ruth, dont il s'est épris. Sur le mode coquet, elle sollicite une comparaison entre elle et sa sœur : « Why me and not her ? Why did you choose me instead of her ? ». Ce questionnement

⁴ Motif décliné au travers des nombreuses versions cinématographiques de *Dr. Jekyll et Mister Hyde*.

souligne les abîmes de confusion mentale dans lesquels elle se perd. L'utilisation des pronoms révèle une interchangeabilité toujours possible entre les deux sœurs. Que doit-on comprendre pour « me » et « her » ? « Me » renvoie-t-il à Terry (identité propre) ou à Ruth (identité usurpée, endossée au moment où la question est posée). Ce système de double inversion permet à Terry de se maintenir en équilibre instable. Elle est alternativement une et autre. Lorsque le Dr. Elliott lui annonce le décès de sa sœur Ruth, dans l'espoir que Terry dise enfin la vérité, sa confusion s'accroît et elle déclare : « I'm Ruth ». Terry veut se fondre en cette identique qu'elle n'est pas, devenir cette autre, cette rivale première et fondamentale. Le brouillage identitaire explose lorsque Terry aperçoit le reflet de sa sœur dans le miroir du salon et, dans un sursaut de haine qui est aussi un aveu de défaite, brise ce miroir.

Avec *Sisters*, on part d'une situation apparemment plus simple, puisque le meurtre est filmé et la meurtrière identifiée : de sa fenêtre, une jeune journaliste (Grace Collier) voit un homme (Philip Woode) se faire poignarder sauvagement par une femme. Pourtant, l'intrigue ne cesse de dévoiler des méandres qui composent la personnalité des deux sœurs : Dominique, tueuse désignée et volatile ; Danielle, jumelle dont le trouble mental est occulté par une innocence de façade. La mise en scène souligne les mensonges malhabiles de la jeune femme dès l'ouverture : tandis qu'elle flirte avec Philip, on lui découvre un ex-mari austère et bien plus âgé qu'elle (Emil) ; un peu plus tard, une étreinte avec Philip laisse apparaître une large cicatrice sur sa hanche droite – cicatrice sur laquelle la caméra s'attarde tandis qu'une musique aiguë et discordante s'élève ; elle annonce ensuite l'arrivée de sa sœur jumelle, sœur perdue de vue selon ses dires de la veille et dont la venue ne semble pourtant pas la surprendre ; elle s'évertue enfin à maquiller le meurtre de Philip par Dominique avec l'aide d'Emil. Ces incohérences éveillent les soupçons du spectateur et établissent un climat de malaise.

L'enquête progresse avec la découverte que ces jumelles sont les célèbres sœurs Blanchion qui ont fait l'objet d'une série d'articles dans *Life* un an auparavant car elles étaient siamoises. Dominique prend enfin corps sur les images d'un documentaire, mais aucune image des sœurs séparées ne vient confirmer le succès de leur opération. Avant l'intervention, les médecins craignent qu'une séparation n'ait des conséquences dramatiques sur le fragile équilibre psychologique des deux patientes. Le Dr. Pierre Milius explique aux journalistes :

It seems that the older they become, the more precarious is their psychological balance, both within themselves and between one another. In this I am in agreement with my colleagues. Although they came to think that Dominique is the

truly disturbed one, I think that they will find that Danielle, who is so sweet, so responsive, so 'normal', as opposed to her sister, can only be so because of her sister.

Le meurtre, scène cruciale dont nous avons été les témoins, devient problématique. Il sollicite une ré-vision, une mise en cause de ce que nous avons vu et interprété dans le même temps. Brian De Palma utilise la gémellité pour susciter un vertige des sens chez le spectateur. Les siamoises sont-elle une ou deux personnes ? Leur séparation n'est-elle pas une rupture d'équilibre ? Quelles en ont été les conséquences ? Qui est donc la meurtrière ? La réponse nous est fournie au terme d'une scène hallucinatoire, où l'on comprend que Dominique est morte et que depuis, Danielle est sujette à des dédoublements de personnalité. C'est lors d'un de ces accès de schizophrénie qu'elle a poignardé Philip. Ici, c'est donc la mort de l'autre qui a suscité la folie et le déséquilibre et engendré d'autres morts. Le réalisateur travaille l'obscénité dans sa double acception : d'une part il exhibe des situations scandaleuses et des pulsions violentes ; d'autre part il dirige le regard du spectateur vers le « hors-scène », vers un autrui qui n'existe plus. *Sisters* se développe entre monstration et caché, entre exhibition et suggestion et cette alternance soumet le spectateur à une instabilité éprouvante.

Dans ces deux exemples de couples fusionnels, qui ne peuvent faire ni avec ni sans leur double, le meurtre est la conséquence d'un profond déséquilibre psychologique où l'identité ne peut trouver de fondement à cause d'une autre identique. L'identité comme ressemblance/intimité est poussée à son paroxysme. Les jumelles sont deux et ne font qu'une. L'équation n'étant pas réciproque, elle débouche sur un manque. La dimension réflexive de l'identité (la conscience de soi) ne peut exister puisque « je est un autre ».

Couples complémentaires

Dans *Thelma & Louise* et *Bound*, deux personnalités distinctes s'associent pour un projet commun (s'évader un week-end pour Thelma et Louise ; rafler un pactole pour Violet et Corky) et la qualité de leur relation évolue au gré des péripéties de l'intrigue. Avec les couples complémentaires, c'est d'abord la texture et la fiabilité des liens intimes qui sont explorées.

L'ouverture de *Thelma & Louise* décrit les préparatifs de deux amies pour leur week-end de pêche en Arkansas. Elle révèle d'emblée deux personnalités et deux modes de vies très contrastés. Thelma Dickinson, mariée à Darryl, est une femme au foyer qui s'occupe de ses deux enfants et subit la bêtise autoritaire de son mari. Elle hésite d'ailleurs à partir, et ne parvient pas à avouer à son époux son projet de week-end, si bien qu'elle le laissera

finalement devant le fait accompli. Louise Sawyer est serveuse. Elle vit seule et fréquente Jimmy, qu'elle a informé de son escapade avec Thelma. La mise en scène souligne les divergences des deux femmes grâce au montage parallèle qui les filme en train de préparer leurs bagages. Dans son petit appartement bien ordonné, Louise plie et range ses affaires dans une valise avec des gestes calmes et précis tandis que Thelma vide des tiroirs entiers dans ses valises, ne sait quoi emporter et ajoute à l'envi les objets qui lui tombent sous la main – dont le revolver de Darryl⁵. C'est dans la voiture que nous voyons pour la première fois les deux femmes dans le même plan. Le long prologue nous a permis d'envisager le rapport d'autorité qui existe entre elles comme parfaitement naturel : Louise, mûre et indépendante, prend l'initiative tandis que Thelma, enfantine et dispersée, suit avec délices. C'est d'ailleurs la première qui conduit, alors que la seconde est passagère. Les deux femmes entretiennent d'abord, sur le mode ludique, une relation mère-fille. Or la nature de cette relation va profondément se modifier. *A priori*, pourtant, le meurtre de Harlan par Louise ne fait que confirmer la situation de départ. Thelma a suivi ses impulsions et s'est laissée naïvement entreprendre par un jeune macho, mais le petit jeu de séduction l'a dépassée et il a fallu l'intervention de Louise pour éviter le viol de Thelma. À nouveau Thelma subit et Louise agit. Ce meurtre est l'acte fondateur qui va approfondir et modifier le lien qui les unit. Toutes deux sont choquées et, pour la première fois, leur réaction est identique : chacune essaie (en vain) de joindre son compagnon sans le dire à l'autre. Une similitude possible est esquissée mais également niée par le mensonge réciproque qu'elles se font. Cette nuit là, Louise prend la décision de fuir. Le week-end de loisirs se transforme en cavale à travers l'Ouest pour atteindre le nouveau Mexique. Si Thelma suit à nouveau Louise, cette décision n'est plus la marque d'une passivité, mais plutôt un acte solidaire envers celle qui l'a sauvée d'un violeur. Un nouvel aléa contrecarre cependant le projet de fuite soigneusement préparé par Louise : Thelma, séduite par un bel auto-stoppeur qui lui a avoué être un voleur (J.D.), l'a laissé seul dans sa chambre et il s'est envolé avec les économies des deux femmes. C'est au tour de Louise de s'effondrer et de s'avouer vaincue ; c'est au tour de Thelma de prendre l'initiative... en braquant une station-service, puis en menaçant d'une arme un policier qui veut les arrêter. Les deux femmes sont définitivement hors-la-loi, et complices. Cette réciprocité est soulignée par une similitude physique grandissante. Thelma, coquette provinciale affectionnant les froufrous et le maquillage, se transforme progressivement : ses

⁵ *Thelma*: Would you take care of this gun?

Louise: What – how did you bring that for?

Thelma: oh come on, psycho killer, bears and snakes. I don't know how to use it, will you take care of it?

Louise: put it away! Just – here – put it into my purse... *Thelma*, good lord!

tenues deviennent pratiques plutôt que jolies ; elle oublie son maquillage ; sa permanente laisse place à une chevelure indisciplinée qu'elle attache sobrement. Elle observe Louise qui conduit et cherche à l'imiter. Si bien que dans le dernier tiers du film, les deux femmes se ressemblent étrangement : gestes, démarches, vocabulaire... une entente manifeste les unit, qui culmine dans la scène du camionneur. À plusieurs reprises, leur route a croisé celle de cet homme, au volant d'un camion rutilant, qui manifestait son intérêt pour elles à grand renfort de gestes et propositions obscènes. Cette fois, d'un accord tacite, Thelma et Louise lui font signe de s'arrêter, et entreprennent une humiliation en règle du bellâtre qui se retrouve seul dans le désert, près des débris calcinés de son camion. Le film se clôt sur une brève mais intense déclaration d'amitié, et la décision d'échapper aux hommes qui les poursuivent quoi qu'il en coûte : acculées près d'un précipice par des voitures de police, suivies par un hélicoptère et sommées de se rendre – au milieu d'un vacarme étourdissant, Thelma et Louise se regardent et sourient, se prennent par la main comme le moteur de leur voiture vrombit et... elles plongent dans le vide. Ainsi l'amitié véritable qui unit les deux femmes à la fin du film est née sous les yeux du spectateur, en suivant la route initiatique qu'ont empruntée Thelma et Louise. C'est une amitié solide parce que nourrie d'épreuves et transgressive parce que formée en opposition à une société masculine dont l'autorité est défiée par une mort choisie. Les héroïnes s'émancipent en devenant meurtrières d'elles-mêmes.

Le traitement du couple est très différent dans *Bound*, d'une part parce qu'il s'agit d'une relation amoureuse entre Violet et Corky, mais d'autre part parce que la mise en scène incite à la méfiance. La première séquence est un long mouvement de caméra dans une penderie : tuyauterie, cintres, vêtements, chaussures à talons que l'on distingue dans la pénombre. Des bribes de voix s'élèvent :

Violet: I had this image of you... inside of me... like a part of me.

Corky: you planned this whole thing.

Violet: we make our own choices; we pay our own prices.

Puis une corde blanche, nouée autour de chevilles, tranche dans toute cette obscurité. La caméra continue son mouvement vers la droite, un rai de lumière éclaire un bras sur le haut duquel est tatoué une hache. On découvre enfin le visage de Corky bâillonnée et blessée à la pommette droite, les yeux fermés.

Le visionnement du film est sous-tendu par une question : qu'est-il arrivé à Corky ? Cette question se module au gré d'une narration en flash-back qui commence par la

rencontre entre les deux femmes. Corky est dans un ascenseur quand une voix de femme lui demande de retenir la porte. Entre un couple portant des lunettes noires. Derrière l'homme (« dans son dos »), Violet ôte ses lunettes et regarde longuement Corky, qui marque son étonnement mais soutient ce regard. Violet sort de l'ascenseur après l'homme et lance une dernière œillade à Corky, qui la suit des yeux. Une caméra subjective (appuyée par un ralenti) part des chaussures à talons aiguille de Violet, remonte le long de ses jambes et s'arrête sur une jupe si courte qu'elle laisse entrevoir le haut de ses bas à chaque pas. Corky sort enfin et ouvre la porte de l'appartement mitoyen de ce couple. À deux reprises ensuite, c'est Violet qui va provoquer sa rencontre avec Corky. Elle vient d'abord lui offrir un café pour se présenter. Elle fait ensuite venir Corky chez elle au prétexte qu'elle a égaré une boucle d'oreille dans l'évier et lui fait des avances, auxquelles Corky succombe rapidement. Lorsque Caesar (le mari de Violet) entre, il s'inquiète de la pénombre régnant dans l'appartement, se précipite sur Corky pour la frapper et... se ravise en découvrant qu'il est en présence d'une femme.

Se met en place un triangle amoureux dont Violet est l'élément charnière. Elle navigue entre Caesar, truand colérique au service de la Mafia et Corky, lesbienne récemment sortie de prison. La réalisation ne cesse de suggérer que Violet n'est pas fiable. Le prologue avait fonction de mise en garde. L'intrigue maintient la tension narrative au travers d'une nouvelle question : qui sera trahi ? Le personnage de Violet emprunte largement aux clichés féminins des années quarante. Son physique rappelle celui de Betty Boop, petite brune aux cheveux crantés et aux lèvres carmin, moulée dans des robes fourreau provocantes. Sa voix susurrée et sa démarche ondulante évoquent Marilyn Monroe. Quant à sa situation, elle est proche de celle de Cora (Lana Turner) dans *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946)⁶. Corky, quant à elle, correspond au stéréotype masculin de la fin des années quarante: elle est mince et musclée, ses cheveux bruns sont plaqués en arrière et elle porte souvent un maillot de corps blanc sous un blouson de cuir noir. Elle exerce un travail manuel et la caméra s'attarde à plusieurs reprises sur ses muscles saillants et le tatouage qui orne son épaule. Cette iconographie évoque aussi bien l'homme à qui rien ne résiste (Stanley, joué par Marlon Brando dans *A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan 1951) que l'amant instrumentalisé (« The Swede », joué par Burt Lancaster dans *The Killers* de Robert Siodmak, 1946). La relation qui se tisse entre les deux femmes est un mélange de passion charnelle, de provocation et de

⁶ Cora s'accommode d'une relation de couple insatisfaisante (mais financièrement confortable) jusqu'à l'arrivée d'un tiers qui réveille ses sens et consent à l'aider au meurtre du mari (l'argent vient de lui). Mais l'enquête de police entame la belle solidarité des amants qui se déchirent et se trahissent.

complicité. Elles élaborent ensemble un plan qui leur permettra de voler une grosse somme d'argent à Caesar et de s'enfuir. Elles le répètent, le préparent et se posent à maintes reprises la question d'une possible tromperie de la part de l'autre. En fait, la confiance mutuelle que se font les deux femmes provient d'un étrange équilibre des trahisons : chacune a de l'emprise sur l'autre, et cette emprise réciproque établit une forme d'harmonie. Mais leur projet se complique et la confiance qu'elles se portent est mise à l'épreuve, puisqu'elles doivent s'adapter à des rebondissements imprévus. Ainsi, l'intrigue peut être envisagée comme le rite initiatique de ce couple lesbien, un test de la pureté de leur amour, que le dénouement validera avec ce dialogue final :

Corky: You know the difference between you and me Violet?

Violet: No.

Corky: Me neither.

Ces deux exemples de couples complémentaires suivent une dynamique semblable : on part de deux personnalités divergentes, voire diamétralement opposées, pour arriver à une forme de symbiose ou d'harmonie qui s'exprime dans la ressemblance. Finalement, les différences essentielles résident dans le choix du genre filmique, qui conditionne le traitement des personnages, et dans l'expression de la sexualité. Contrairement aux couples fusionnels, où les liens du sang exprimaient une fêlure interne, ici, les liens d'amour ou d'amitié s'épaississent pour former une sorte de figure mythique de la monade – deux moitiés se rencontrent et leur réunion permet d'atteindre à une forme de plénitude. L'identité intime s'affirme dans la réciprocité. Par extension, ce rapport à *une* autre soulève la question du rapport *aux* autres, à une société patriarcale. Les couples complémentaires font le choix de l'émancipation, et se positionnent soit contre les hommes (*Thelma et Louise*), soit sans les hommes (*Bound* revisite ainsi la figure de l'Amazone).

Le meurtre perpétré par l'un des éléments du tandem féminin a fonction de révélateur quant à la teneur des rapports qui ont formé ce tandem. L'assassine agit en fonction de ce lien qui la hante et l'étouffe ou la soutient et la libère. Ainsi son rapport au monde n'est pas social, mais intime : il est défini par une réciprocité. C'est lorsque surgit un tiers que l'équilibre est mis en péril et que le meurtre a lieu.

Intrusion du tiers et surgissement du meurtre

Une intrusion dans la relation privilégiée déclenche le meurtre, car le tiers perturbe l'équilibre précaire du tandem. Symptomatiquement, cette tierce personne est un homme. D'emblée, l'idée d'harmonie et de similitude est niée par l'identité sexuelle de l'intrus, qui est perçu comme un danger. Dans *Thelma & Louise*, la menace physique que représente Harlan est exemplaire. Il utilise sa force pour soumettre Thelma et la violer. D'abord ferme, il devient autoritaire puis brutal (il la gifle et déchire ses vêtements). La menace de pénétration déclenche le meurtre. Dans *Sisters* la relation sexuelle est désirée par les deux parties et le meurtre survient peu après. L'amant est supprimé parce qu'il s'est immiscé (violemment ou pas) dans la relation exclusive (et fantasmée) qui unit Danielle à sa sœur morte. Le lien de cause à effet est moins explicite dans les deux autres films, il est néanmoins perceptible : le scénario suggère que Terry a ainsi éliminé tous les hommes dont Ruth s'était éprise, car ils menaçaient de l'éloigner d'elle ; quant à Caesar, son meurtre est compris comme un geste d'émancipation de la part de Violet, qui sanctionne ainsi les années de tyrannie et de soumission qu'elle a subies. La possession (physique ou mentale) est un motif commun à tous les films, qui est développé de façon ambiguë. Il soulève une question fondamentale : qui faut-il blâmer pour ce désir de posséder ? La meurtrière (ne supportant pas que son alter ego lui échappe), l'autre femme (éprouvant son pouvoir de séduction), le tiers (séduit) ? Cette question est d'autant plus complexe que la répartition des rôles glisse et échappe – comme si la précarité du couple féminin se répercutait sur le trio.

Avec les couples jumeaux, le tiers est piégé entre deux semblables. Son désir pour l'une en fait la victime idéale pour l'autre. Dans *The Dark Mirror*, Ruth évoque ses amours de jeunesse au Dr. Elliott :

Ruth: I was really crazy about that boy, but Terry simply couldn't stand him, she insisted he wasn't on the level and that's the way it turned out, he wasn't.

Dr. Elliott: How did you find out?

Ruth: He dated her one night and she told me.

La médecine est souvent nécessaire à l'enquête, parce qu'elle repère la duplicité. Dans *The Dark Mirror*, des tâches d'encre à interpréter servent de fond au générique et les deux sœurs se soumettent aux examens du Dr. Elliott. Dans *Sisters*, le système est plus complexe, puisque le corps médical est en partie responsable du dédoublement de personnalité qui affecte Danielle. Emil, son ex-mari, faisait partie de l'institut Loisel. Leur flirt a créé la discorde chez les siamoises. Lors d'une étreinte, Danielle s'interrompt parce que la présence de sa sœur la gêne. Elle supplie Emil : « Why can't you make her go away ? Can you make her go away?

Please, please...». Emil injecte ce que l'on suppose être un somnifère à Dominique. Lorsque Danielle est enceinte, le fœtus devient le symbole de l'intrusion masculine perpétrée contre le tandem féminin. Dominique tente de tuer le fœtus avec un sécateur. Elle attend ainsi à la vie de sa sœur à travers celle du tiers. C'est ce qui décidera les médecins à séparer les siamoises. L'intervention des médecins peut-être donc être envisagée comme un effort de restaurer l'autorité masculine : la science humaine tente ainsi de canaliser les caprices hystériques de la nature, de maîtriser les monstres qu'elle a engendrés. Dans les deux films, cette intervention de l'autorité masculine se solde par la mort d'une femme.

Avec les couples complémentaires, l'équilibre mouvant entre les deux femmes conditionne leur rapport à un troisième terme changeant. *Thelma & Louise* illustre ce fonctionnement de manière éclatante, puisque le tiers s'incarne tour à tour dans le personnage de Harlan, de J.D., du camionneur humilié, et même des conjoints respectifs des héroïnes. Les rencontres avec ces hommes sont autant d'étapes qui modifient l'équilibre du couple féminin. Il en va de même pour Corky et Violet, qui s'allient contre une adversité toute masculine, dont la figure emblématique est Caesar, mais dont d'autres variantes sont représentées au travers des personnages de Shelly, de Johnnie Marzzone voire même de Micky, qui tous manifestent leur désir pour Violet. Les regards convergent vers elle, pivot de l'intrigue, qui ne renvoie ce regard de désir qu'à Corky.

Tous ces films provoquent la mort d'un homme. En définitive, quel coupable la mise en scène désigne-t-elle : l'homme mort ou la femme meurtrière ?

La réponse est sans doute à trouver, film par film, dans la représentation du meurtre et son importance narrative. Le meurtre ouvre le récit de *The Dark Mirror* ; il en constitue l'énigme première et rien, *a priori*, ne marque que c'est un meurtre féminin⁷. On découvre le cadavre du Dr. Peralta gisant sur le sol, un poignard enfoncé dans le dos. La victime et son meurtrier se sont peut-être battus puisqu'un miroir est brisé. Cette image sera reprise à la fin de l'intrigue, fermant symétriquement le récit sur la découverte de l'assassine et ses problèmes d'identité. Moins que le meurtre en lui-même, le film insiste sur ses motifs et son déclenchement dans l'esprit malade de Terry. C'est l'enquête qui prime, et c'est d'ailleurs l'objet de la scène suivante, où le détective responsable des homicides écoute les témoins. Dans les trois autres cas, le meurtre est filmé et il constitue une scène charnière de la diégèse.

⁷ Traditionnellement, les femmes utilisent des moyens de tuer plus discrets, tels que le poison ou les médicaments. Voir à ce sujet le chapitre intitulé « femmes criminelles » dans *Almanach du crime et des faits divers*, Stéphane Bourgoïn, pp. 400-418 (pp. 400 et 414 pour les méthodes).

L'arme du crime est également un couteau dans *Sisters* et la scène prend une valeur symbolique frappante, puisque les attributs masculins et féminins sont inversés. Meticuleusement, Philip prépare le gâteau d'anniversaire de Dominique et Danielle (activité nourricière, domestique): il dispose les bougies, les allume et s'approche lentement du lit. La jeune femme couchée s'empare du couteau (symbole phallique) et le plonge d'abord dans l'entrejambe (utérus) de Philip, puis le touche à la bouche (volonté de défigurer, de détruire l'identité). Le sang gicle (éjaculation). Philip rampe pour essayer de s'échapper (impuissance). Elle se jette sur lui et le poignarde à maintes reprises, mais cette fois, l'acte est filmé indirectement : c'est une ombre chinoise sur le mur. Les cris de la meurtrière se mêlent à une musique électronique discordante. La caméra revient vers le visage mutilé de Philip, qui continue à ramper, s'agrippe à une fenêtre pour appeler à l'aide. À partir du meurtre, non seulement la dynamique du récit s'accélère, mais les points de vue se multiplient. Brian De Palma utilise un long « split screen » : à droite, Grace qui a vu le meurtre, appelle la police et sort pour tenter de trouver l'appartement et intervenir ; à gauche, Philip qui succombe sous les coups puis Danielle et Emil qui se hâtent de cacher le cadavre et de nettoyer l'appartement avant l'arrivée de la police. Le sentiment de malaise provient de ce tiraillement de la mise en scène, qui contraint le spectateur à l'indécision.

De l'arme blanche, on passe au revolver dans *Thelma & Louise*. Louise plaque son arme contre la tempe d'Harlan qui s'immobilise. Thelma, terrorisée, se réfugie derrière Louise.

Harlan: All right, hey, hey, just calm down, we were just having a little fun that's all.

Louise: Looks like you've got a real fucked up idea of fun (...) In the future, when a woman's crying like that. She's not having any fun.

Harlan: Bitch. I should have gonna ahead and fucked her.

Louise: What did you say?

Harlan: I said "suck- my- cock."

Cette provocation finale déclenche le coup de feu. Le meurtre a lieu au début du film (17 minutes sur une durée totale de 123). Il prend une valeur symbolique de libération, qui s'intensifie tout au long de la diégèse et incite à la rétrospection.

Dans *Bound* également, le meurtre de César, à bout portant, est le garant de l'émancipation des deux femmes (la première scène d'extérieur a lieu après le meurtre et le blanc devient la couleur dominante). Le sentiment de libération est ici immédiat, mais il n'intervient qu'à la toute fin du film. Caesar s'est battu avec Corky, qu'il a assommée d'un

coup de poing. Il se dirige vers les sacs d'argent, qu'on a sorti des pots de peinture blanche dans lesquels ils étaient cachés. Violet fait irruption dans la pièce, un revolver à la main :

Violet: Caesar, don't.

Caesar: What are you gonna do with that Vi? Shoot me? Kill me in cold blood. I don't think so. If you were gonna shoot me Vi, you'd have done it a longtime ago. If I were you, I'd have shot me the minute I brought the money back to the apartment. But you didn't, and I'll tell you why... you don't wanna shoot me Vi, do you? Do you? I know you don't.

Violet: Caesar, you don't know shit.

Violet tire. La scène est filmée au ralenti : le corps de Caesar tressaille. Des gouttes de sang tombent sur la flaque de peinture blanche. Caesar tombe à genoux, sa chemise est maculée, du sang sort de sa bouche. Violet tire à nouveau, trois fois. Caesar s'allonge au milieu de cette flaque. Le sang s'écoule lentement et se mêle au blanc de la peinture. Esthétisme et symbolisme se mêlent dans ce moment clé. Le temps s'étire pour signifier à quel point le meurtre est capital pour l'avenir de Corky et Violet. La beauté visuelle de la scène suspend le jugement du spectateur car il contredit la brutalité de l'exécution et magnifie en même temps le personnage de Caesar, force brute qui s'effondre.

Enfin, loin de ramener les deux personnages féminins à une relation exclusive et réciproque, le meurtre les ouvre au contraire à la société. La sphère du social envahit celle de l'intime. Une fois le meurtre accompli, les enquêtes se multiplient et les tandems sont mis en danger car soumis aux pressions de nombreux personnages. Les deux exemples les plus marquants sont *Sisters* et *Thelma & Louise*. Dans *Sisters*, Emil aide Danielle à cacher toute trace de meurtre. Parallèlement, Grace Collier mène son enquête, épaulée elle-même par un détective privé. À ces deux efforts simultanés et contradictoires (protéger la meurtrière et la démasquer) s'ajoute un dernier niveau de lecture qui met en jeu la vie des sœurs Blanchion enfants et leur prise en charge par le corps médical, qui en a fait des objets d'étude plus que des êtres humains. Dans *Thelma & Louise*, non seulement la fuite des deux femmes donne lieu à une succession de rencontres qui apparentent le film au « Tall Tale », mais encore une cohorte de personnages est à la recherche des deux femmes : Jimmy, la police de l'État où le meurtre a eu lieu, le FBI... L'excès s'inscrit dans le récit par le biais d'une disproportion – disproportion entre les représentations du masculin et du féminin ; entre le déséquilibre mental et la norme ; entre le meurtre commis et le déploiement des forces de l'ordre.

Le personnage de l'assassine est un défi posé aux conventions, fussent-elles filmiques ou culturelles. Les cinéastes font le choix d'une représentation décalée, où la fausse piste et le jeu sur le genre permettent un discours social. Comme par contamination, l'ambiguïté qui caractérise le couple féminin et le meurtre se répercute sur les choix esthétiques. Le tandem féminin, double centre du film, nourrit l'hésitation entre code et transgression.

Renouvellement de formes, franchissement de limites ?

Les quatre films appartiennent d'abord à un genre bien défini, dont le spectateur repère les codes et les motifs. Mais ces éléments identifiables se dérobent avec le déroulement du scénario. *The Dark Mirror* se présente comme un archétype du film noir : une photographie très contrastée et de nombreuses scènes nocturnes campent le décor d'une enquête policière erratique. Or, les ratés de cette enquête proviennent du fait que le meurtrier n'est précisément ni un homme ni unique. Le policier doit faire appel à un psychologue puisqu'il ne s'agit plus d'interpréter des indices mais de sonder des esprits. On pourrait être tenté de comparer cette hybridation à *Sisters*, à la fois thriller et plongée dans l'esprit malade de sœurs siamoises. C'est là que Brian De Palma renchérit dans la perte de repères puisqu'il supprime toute norme sociale institutionnelle : les policiers sont incompetents, les médecins aussi inquiétants que leurs patients, et le seul personnage auquel le spectateur s'identifie (la journaliste qui mène l'enquête) devient fou au terme du film. Avec *Thelma & Louise* et *Bound*, il s'agit moins d'hybridation que de jeu sur les codes. Le « road movie » comme le film de gangsters sont des genres exaltant la masculinité des héros. Ici, les réalisateurs se focalisent sur des tandems féminins pour saper – ou plutôt renouveler – la convention. De plus, ils travaillent la notion d'intimité de façon inédite pour les genres choisis. *Thelma et Louise* emprunte au « road movie » classique le thème de la fuite vers l'Ouest. Plus l'espace autour des deux femmes s'agrandit et se désertifie, plus le lien qui les unit s'intensifie. Dans *Bound*, les frères Wachowski reprennent le thème de la paranoïa cher au film de gangsters de la fin des années quarante⁸, mais ce sont précisément les limites qui créent le rapprochement entre les deux femmes. Les cloisons sont si minces qu'au lieu de séparer, elles favorisent l'accès à l'intimité de l'autre. Corky et Violet s'entendent bouger, respirer et se touchent presque à travers ces murs. Je pense à cette scène où la caméra se place au-dessus des deux héroïnes séparées par un mur, mais dont la position symétrique suggère qu'elles sont collées l'une à l'autre. Par des

⁸ *Force of Evil* par exemple (Abraham Polonski, 1948) se situe à la charnière du film de gangster et du film noir, et l'insistance sur les cloisons, les verrous, les portes qui s'ouvrent et se ferment montre bien à quel point ces objets destinés à la protection peuvent se retourner contre leurs utilisateurs et servir à les exposer.

moyens opposés, les réalisateurs traitent d'un thème central aux couples complémentaires : la mise en scène de la mitoyenneté comme franchissement d'une limite non pas géographique mais intime.

Cette capacité d'empathie qui caractérise les héroïnes conduit le spectateur à s'interroger en permanence sur leur identité. Le choix des patronymes entretient l'incertitude. Sur les prénoms des huit héroïnes, quatre peuvent être aussi bien portés par des hommes que par des femmes (Terry, Dominique, Danielle et Corky). Le nom d'épouse de Danielle Blanchion est Breton. Au vu des scènes hallucinatoires de la fin du film, on ne peut s'empêcher de penser au surréalisme. Brian De Palma utilise des références filmiques ou littéraires qui n'aident pas à l'interprétation, mais au contraire parasitent le récit. Ainsi, cet admirateur d'Hitchcock rend un hommage appuyé au maître. On pense à *Rear Window* lorsque Grace assiste, impuissante, au meurtre de Philip ; à *Psycho* lorsque Philip se fait poignarder ; à *The Rope* lorsque Grace cherche le cadavre. Mais, c'est sans doute *Vertigo* qui nourrit principalement les thèmes de *Sisters* : rétrospection, double féminin et folie. Ce va et vient de la diégèse de *Sisters* aux films qui le fondent accentue la confusion du spectateur qui cherche ses repères géographiques et temporels. L'hommage des frères Wachowski au film de gangster suit le même schéma. Impossible de déterminer l'époque dans laquelle se situe *Bound*. L'absence de scènes extérieures, le décor soigneusement atemporel des deux appartements et les costumes stéréotypés ne permettent pas de dater l'intrigue avec la moindre certitude.

À ces références filmiques qui interrompent le cours du récit s'ajoute un système de mise en abyme suscitant une défiance croissante du spectateur par rapport à la diégèse. Dans *The Dark Mirror*, les mensonges de Terry sont répétés par Ruth qui ne doute pas de l'honnêteté de sa sœur. Le spectateur, lui, sait que les versions identiques des deux sœurs lors de leurs séances avec le Dr. Elliot sont des affabulations. Dans *Sisters*, ce ne sont plus les mots, mais les images qui sont suspectes. Les souvenirs de Danielle sont donnés à voir dans une scène où la patiente est sous hypnose tandis qu'Emil lui chuchote des mots à l'oreille. Ces souvenirs sont-ils réels ou fabriqués ? Faut-il accrédi-ter cette version ou la mettre en doute ? L'épilogue augmente l'effet d'incertitude puisque Grace, hypnotisée par Emil, ne fait que répéter à propos de son enquête : « it was all a ridiculous mistake ; there was no body (...) there was no body because there was no murder » (phrases qu'Emil lui a également fait répéter sous hypnose). Dans *Thelma et Louise*, ce sont d'abord les mots, puis les images qui

font bifurquer le film. Thelma écoute avec délectation le récit d'un braquage par J.D. Ce récit, vrai ou faux, devient réalité lorsqu'elle l'applique à la lettre. Le spectateur découvre ce braquage sur des images de vidéo surveillance que visionne la police.

L'incertitude est intrinsèque aux personnages féminins. Elle génère des effets de trouble et de flou, qui révèlent les mensonges des héroïnes et les mécanismes qui les déclenchent. Le spectateur est plongé au cœur même du cinéma : une fiction jubilatoire.

Grâce aux tandems féminins, les récits bifurquent et se déforment. Ce renouvellement inclut des éléments comiques, rares dans les genres choisis. Comique de répétition dans *The Dark Mirror*, où le détective, déconcerté par les jumelles ne cesse de répéter les mêmes questions en obtenant les mêmes réponses :

Detective: I was beginning to think I was losing my marbles.

Ruth: It's not always easy to tell us apart that's true

Detective: so I see. Which one now was in Jefferson park last night?

Terry: one of us.

Detective: that I know. Which one is what I ask. You...or you? (...) which of you did which last night ?

Terry: one of us spent the evening in Jefferson park. The other stayed home and went to bed early. But how can that one prove that? And that's all we're going to say.

Detective (to Ruth): were you in Jefferson park last night? Are you going to answer me or not?

Ruth (looking at Terry): I'm not.

Comique de situation dans *Thelma et Louise*, où la balourdise nerveuse de Darryl s'oppose au flegme amusé du détective : « What ? What ? What ? », aboie le mari à qui l'on vient d'annoncer que sa femme est peut-être coupable de meurtre ; le détective éclate de rire : « Excuse me. You're standing on your pizza ». Un peu plus tard, montant la garde chez Darryl, les policiers regardent une blquette à la télé. Il zappe sur du sport. Tous se retournent. Il s'excuse et remet la chaîne de la blquette.

Comique de l'excès dans *Bound*, où les scènes d'interrogatoire, de torture et de poursuite confinent au grand guignol et frisent le pastiche.

Tous ces éléments comiques sont une forme de résistance à la violence pure. Dans *Thelma et Louise*, par exemple, chaque attaque masculine est transformée de façon positive par les deux femmes : le viol raté de Thelma par Harlan devient orgasme réussi avec l'auto-stoppeur ; leur harcèlement par le camionneur, une leçon de bonne conduite explosive dispensée par les deux amies ; leur condamnation à venir, une libération par le suicide.

C'est par le brio de leur mise en scène et leur savoir-faire technique que se dessine, finalement, le positionnement social des réalisateurs en faveur des femmes.

Le personnage de la tueuse au cinéma s'enrichit de la présence d'un alter ego féminin, qui sert à la définir comme à la troubler. Quels que soient la trajectoire suivie par le couple (de la fusion à l'éclatement ou de l'individuation à l'intimité) et les types de tandems choisis, le meurtre fonde, en définitive, la nature du rapport entre les deux femmes. L'homme est perçu comme une menace à l'équilibre du couple. Son meurtre, loin de préserver l'intégrité du tandem, fait entrer avec violence la société tout entière au cœur d'une relation intime, vouée, dans la plupart des cas, à l'échec. Par ailleurs, le choix d'un couple d'héroïnes détourne la mise en scène d'un propos unique : l'identité de la tueuse se fait problématique, les certitudes tombent, les genres se brouillent. Les bifurcations de la mise en scène esquissent un discours social sur la femme auquel le jugement du spectateur est confronté.

À la réflexion, j'opposerai au tueur solitaire le personnage de la tueuse solidaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourgoin Stéphane, *Almanach du crime et des faits divers*, éditions Méréal, Paris, 1997.
 Houel Annik, Mercader Patricia et Sobota Helga, *Crime passionnel, crime ordinaire*, P.U.F., Paris, 2003.
 Kristeva Julia, Cupa Dominique, Rouquet-Broutin Karine, Bompard-Porte Michel, Galtier Brigitte, Molinié Antoinette, *La Cruauté au féminin*, P.U.F., Paris, 2004.
 Lesueur-Chalmet Véronique, *Femmes et criminelles : des sœurs Papin à Simone Weber, une histoire sanglante des faits divers*, Le Pré aux clercs, 2002.

FILMOGRAPHIE

- The Dark Mirror (Double énigme)*, Robert Siodmak, 1946
Sisters (Sœurs de sang), Brian De Palma, 1973
Thelma & Louise (Thelma et Louise), Ridley Scott, 1991
Bound, frères Wachowski, 1996

Autres Films:

- Force of Evil (L'Enfer de la corruption)*, Abraham Polonsky, 1948.
Heat, Michael Mann, 1955.
The Killers (Les Tueurs), Robert Siodmak, 1946.
Manhunter (Dragon rouge), Michael Mann, 1986.
The Postman Always Rings Twice (Le Facteur sonne toujours deux fois), Tay Garnett, 1946.
Psycho (Psychose), Hitchcock, 1960.
Rear Window (Fenêtre sur cour), Hitchcock, 1954.
Rope (La Corde), Hitchcock, 1948.
A Streetcar Named Desire (Un Tramway nommé désir), Elia Kazan, 1951.
Vertigo (Sœurs froides), Hitchcock, 1958

RÉSUMÉS :

Curieusement, le personnage de la meurtrière, rare au cinéma, est assez fréquemment accompagné d'une autre femme. Cette utilisation du tandem féminin multiplie les possibilités narratives et esthétiques au travers de thèmes essentiels : l'identité féminine définie par opposition au tiers masculin ; l'instabilité des personnages et des genres ; la transgression des codes, reflétée par les choix du réalisateur.

Strangely enough, the character of the murderess – seldom seen on screen – is often represented together with another woman. The use of a female tandem increases narrative and aesthetic possibilities through essential subjects: those of female identity defined in opposition to a male third part; uncertainty of characters and genres and breaking of codes, as mirrored in the director's choices.

MOTS CLÉS:

Assassine, tandems féminins, instabilité, intrusion, identité, transgression.

NOTICE BIOGRAPHIQUE :

Karine Hildenbrand, agrégée d'anglais, est maître de conférences à l'Université de Nice Sophia-Antipolis. Elle a soutenu sa thèse sur « les figures du double dans le cinéma de Joseph L. Mankiewicz » à la Sorbonne Nouvelle en 2002. Son domaine de recherche est le cinéma américain. Elle a publié des articles dans *Positif*, *Études Anglaises* et *Ligeia*.